

DOI [https://doi.org/10.32405/2308-8885-2026-1\(119\)-26-30](https://doi.org/10.32405/2308-8885-2026-1(119)-26-30)
УДК 78.071.2:782.1:37.016

Вей Фан,

аспірант, Український державний університет імені Михайла Драгоманова,
м. Цюйчжоу, Китай, 302723005@qq.com,
<https://orcid.org/0009-0009-1939-885X>

АНАЛІЗУЄМО ОПЕРУ: СТИЛЬОВИЙ ПІДХІД ЯК ЄДНІСТЬ «ОБРАЗУ ВИСТАВИ» І ВИКОНАВСЬКОГО ОБРАЗУ

У статті розглянуто сутність стильового підходу до вивчення учнями опери. Підкреслено, що опанування оперного жанру в контексті художніх стилів є ширшим, ніж аналіз музичної драматургії і особливостей музичної мови. Оперну виставу запропоновано розглядати як єдність музичної партитури, режисерського рішення та виконавських образів, що формують цілісний «образ вистави» як синтетичного сценічного дійства. Наведено приклади постановок західноєвропейського, китайського та українського театру, подано рекомендації для вчителів мистецтва щодо використання стильового підходу.

Ключові слова: вокальне виконавство, інтерпретація, оперна вистава, оперний виконавський образ, стильовий підхід, учнівство, художній стиль.

Вступ. Як склалося в мистецько-освітньому процесі української школи, у 8–9 класах учнівство студіює художні стилі й напрями. Серед музичних жанрів, до яких привертають увагу автори підручників, перші позиції посідає опера. Ще в попередні роки шкільної мистецької освіти відбувається знайомство із жанром опери як синтезом мистецтв, пізніше – з історією виникнення опери, з окремим найвідомішими оперними творами в різних контекстах, як от: «Аїда» Дж. Верді розглядається як приклад відображення «єгипетського» сюжету очима митця XIX століття, або ж «Тарас Бульба» М. Лисенка – під час обговорення історичної теми і реалістичних тенденцій на театральній сцені тощо. Утім, зазвичай йдеться саме про

жанрові особливості творів, про музичну мову й драматургію певного художнього стилю. Проте вивчення оперного жанру в стильовому контексті має бути ширшим, враховуючи, що опера – це сценічний твір, а отже передбачає розпізнання стильових ознак не лише в музичній партитурі, а й у режисурі, сценіграфії, а також у акторських роботах співаків-виконавців. Наведемо тезу Лю Ся, яка кореспондує із думкою автора статті: «музикознавці найчастіше розглядають синтетичні музичні (й музично-сценічні) жанри майже виключно за допомогою музикознавчого понятійного апарату. Тим самим вони аналізують тільки музичний зміст твору, не виходячи за межі тексту. Увесь «відеоряд» (навіть при певних спробах загального опису) залишається «за кадром» неви-

падково: для його адекватного аналізу потрібне залучення понятійного до-свіду тих видів мистецтв, які «беруть участь» у створенні синтетичного цілого» [8, с. 170].

Отже, маємо привертати увагу учнівства до образу вистави як цілісного сценічного дійства, до індивідуальних режисерських прочитань (стилів), а також до виконавських сценічних образів, адже навіть в одному режисерському рішенні кожен виконавець вносить індивідуальні нюанси в трактування сценічного образу свого персонажа, що впливає на загальний образ конкретної вистави.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У викладі автор статті спиратиметься на теоретичні дослідження художніх стилів (Л. Левчук, Д. Наливайко, С. Шип та ін.), стильового підходу до аналізу музичних і музично-сценічних творів (Н. Горюхіна, І. Коханик, О. Лігус, Лі Мінь, Лі Хуасін, О. Маркова, В. Москаленко, О. Самойленко, О. Сокол та ін.), вокального оперного виконавства як сценічного феномену (В. Антонюк, Бай Цюань, І. Борко, Ван Те, І. Драч, Чжан Мяо, Чжоу Ї, Yu Guanjin та ін.), стильового підходу в музичній педагогіці (Т. Бодрова, І. Єргієв, І. Малашевська, Л. Степанова та ін.). Враховуватимемо й зміст підручників та посібників різних років видання й різних авторів (колективів) з інтегрованого курсу «Мистецтво».

Мета статті – розкрити на декількох прикладах оперних творів можливості їхньої інтерпретації задля цілісного освоєння поняття художнього стилю учнівством.

Виклад основного матеріалу. Навчаючи учнів інтерпретувати оперні твори, учителю важливо врахувати декілька *стильових ліній*: прояви ознак певного художнього стилю в композиторському задумі (музичній драматургії); режисерсько-сценічне прочитання оперного твору (режисерська цілісність із урахуванням усіх складових синтезу – сценіграфії, світлової партитури); сценічні образи персонажів у потрактуванні співаків і співачок. Якщо перша із цих позицій є «звичною» для пояснення учнівству особливостей певного художнього стилю, то дві інші позиції актуалі-

зують для вчителів мистецтва ширший підхід, який відкриває іноді несподівані сценічні рішення вистав; серед них можуть бути й такі, що, на перший погляд, суперечать композиторському задуму. Обговорення варіантів з учнівством дає можливість, хоч як парадоксально, глибше розпізнати особливості того чи іншого художнього стилю.

Отже, виходимо із аксіоми про те, що оперний образ, або ж образ *оперної вистави*, є багатограним явищем у переплетенні текстового словесного ряду (лібрето та першоджерело, за яким створюється лібрето), який складає сюжетну основу майбутньої музичної драматургії; музичного ряду в єдності оркестрової і вокальної (вокально-хорової) складових, тобто власне музичної драматургії як основи режисерського і акторського прочитання і вибудовування сценічної дії, яку бачить глядач-слухач; видовищної складової в єдності сценографічних елементів та світлової партитури, що разом поєднуються сценічною дією.

Зрозуміло, що сценічна дія – це взаємодія *акторських виконавських образів*, які розкривають і водночас збагачують виконавськими нюансами режисерський задум. Разом із тим, кожна акторська виконавська робота визначається художнім стилем музики й музичною драматургією, при тому що дуже важливою і цікавою для глядачів оперної вистави є індивідуальність і талант виконавця або виконавиці [13].

На що ж варто звернути учнівську увагу під час «розпізнання» художнього стилю у виконавських образах? Знов-таки: на те, що виконавський образ у контексті синтезу вистави є багатоскладовим. Виконавець у опері – це співак насамперед. Тобто, найперше говоримо з учнівством про талант і вокальний голос артиста (його тембр, діапазон і регістр, володіння звуком, легкість, віртуозність тощо); про те, як завдяки цим умінням співак або співачка «складають» вокальну лінію своєї партії/ролі (виразність, смислові доміанти і підтексти, дикція тощо). Але, як зазначає Хао Пан, «вокальне втілення музично-сценічного образу розкривається як єдність театральної-сценічної репрезентативної форми,

оперного словесно-вербального змісту і музичної мови як їх медіатора, що дозволяє оперному задуму знайти театральну експресію, а театральній формі – знайти особливі способи, комунікативні канали трансляції змісту, тобто забезпечити канали особистісного усвідомлення» [10, с. 109]. Виконавець в опері – це й драматичний артист; його сценічна майстерність у створенні образу не обмежується вокалом, адже він «працює» жестами, тілом, поглядом; усе разом складає цілісність. Виконавська органіка має зливатися із візуальним рішенням образу завдяки костюму, гриму, які «вписані» в декорації, що разом ще яскравіше розкриває приховані, на перший погляд, підтексти і героя, і образу опери загалом.

У такій музично-сценічній-акторській єдності й виявляє себе художній стиль у жанрі опери.

Не претендуючи в межах статті на цілісний аналіз постановок, розглянемо декілька оперних творів, проставляючи акценти.

Так, одна із найвідоміших опер західноєвропейського репертуару – «Травіата» Дж. Верді. Образ головної героїні Віолетти багатовимірний: від звабливої світської красуні (що у вокальній партії втілено в зовнішній легкості й навіть фривольності пасажів, колоратурній віртуозності) на початку опери – до драматизму почуттів, внутрішньої напруги і жертвовного вибору, який розкриває духовну глибину образу. Така трансформація не лише прописана в нотній партитурі, а й втілюється в найтонших нюансах звучання голосу виконавиці, наскрізній акторській лінії, є віддзеркаленням стилю лірико-драматичної психологічної опери, майстром якої і був Дж. Верді. Усвідомлення учнівством контрастів цього образу (між зовнішньою світською ефектністю на початку і камерністю, навіть тихою сповіддю – у фіналі) допоможе заглибитися в найістотніші характеристики стилю не лише романтичної музики XIX століття, а й в індивідуальні особливості стилю композитора. А далі – спроектувати це розуміння на аналіз конкретних постановок. Блискучим утіленням образу Віолетти, як і опери «Травіата» в цілому, є екранізація Франко Дзефіреллі 1982

року. Зрозуміло, що режисер, створюючи екранізацію оперного твору, вносить у нього «закони» кінематографу [4]. Втім, учні-глядачі занурюються у фільм, насолоджуючись неймовірними головами й акторськими роботами Пласідо Домінго і Терези Стратас, доповнені розкішною декораціями і костюмів, грою кінематографічного світла і спецефектів, а отже можуть подискутувати стосовно «збереження» або «оновлення» стильових рис оперного твору, перенесеного в інший мистецький жанр.

Безумовно, на розуміння художнього стилю впливає і досвід розпізнавання національних стильових ознак, адже не потребує доказів існування різних традицій оперного письма і виконавства – італійської, французької, німецької тощо. Для учнів цей аспект, скоріш за все, буде досить складним, оскільки потребує глядацького і слухацького досвіду. Показовими є приклади опер, у яких композитор залучає національні елементи інших культур.

Так, геній віденського класицизму В. А. Моцарт у сповненій загадок і підтекстів опері «Чарівна флейта» вочевидь віддає данину тогочасному всеєвропейському інтересу до культури Сходу й водночас використовує «схід» для втілення свого задуму: у лібрето закладені деталі сюжетів східних казок (випробування героя вогнем і водою та інші); дія опери відносить нашу увагу в умовний «екзотичний схід» (на думку дослідників, «єгипетський»); звідси й усталені в різних постановках сценографічні рішення, як наприклад, «східні» елементи в костюмах персонажів (принца Таміно як уособлення високих східних ідеалів); у загальному «східному» містицизмі органічною є пара персонажів-антиподів Цариця Ночі (уособлення темряви) і Зарастро (асоціюється із східною мудрістю). «Східна» інтонаційність виявляється у стилізаціях мелодій, гармонії, специфічних тембрах інструментів, наприклад, у характерному звучанні флейти або ніжних загадкових дзвіночків, що набуває екзотичного смислового забарвлення і створює атмосферу таємничості [9].

Разом із тим, це опера-зінгшпіль. Тож обговорюємо з учнями що таке

зінгшпіль, які його характерні стильові ознаки; чи не є «східний елемент» лише «декоративним», для «прикрашання» постановки, чи він впливає на драматургію; обов'язково, привертаємо увагу до того, які «вимоги» зінгшпіль висуває до виконавських завдань: учні пригадують, що зінгшпіль є австрійським/німецьким різновидом комічної опери із чергуванням музичних номерів та розмовних діалогів. Занурюючись у стильові особливості, пригадуємо: композитор боявся, щоб опера в постановці не перетворилася на розважальну «казочку» про різні чаклунства; тож які «запобіжники» можемо ми (уявні режисери і виконавці) застосувати, аби запобігти нівелюванню композиторського задуму?

Загалом *східна тема* дуже приваблювала європейських митців. Крім «Чарівної флейти» В. А. Моцарта, серед найвідоміших прикладів – «Чіо-Чіо-Сан» Дж. Пуччіні. Відомо, що й у Франції XVII століття відповіддю на цікавість суспільства до сходу були комедії-балети Ж.-Б. Мольєра і Ж.-Б. Люлі, зокрема «Міщанин-шляхтич», створений і поставлений на замовлення короля Людовика XIV з нагоди приїзду до Парижа турецької делегації, у якому драматург і композитор виконували головні ролі, а окрасою дійства була «Турецька церемонія» (IV дія) із «східним колоритом» у сценографії і специфічним використанням литава та флейти [7, с. 65]. Згадуючи власне «китайську тему», назвемо «Турандот» того ж Дж. Пуччіні [6] або «Країну усмішок» Ф. Легара [12].

Проте, як пишуть історики музики [Л. Бірюкова, Лінь Юлін та ін.], тогочасні європейські постановки були все одно здійснені в європейській традиції – або бароковій, або класицистичній, або романтичній. У контексті ж усвідомлення особливостей певного художнього стилю в опері корисно зазирнути не лише в ті сценічні постановки з використанням рис іншої національної культури на європейських сценах, а й у те, як це відбувається на оперних сценах тих країн, до чіх традицій звернувся західний композитор.

Цікавим прикладом для учнівства може виявитися одна із постановок згаданої опери «Турандот» на сценах

китайських театрів китайськими режисерами.

Наприклад, відома китайська режисерка Чень Сінї у 2008 р. в Національному Великому театрі Китаю в Пекіні реалізувала своє прагнення підкреслити національний колорит через уведення традиційних елементів у сценічну поведінку персонажів (наприклад, символічні жести рук, характерні танцювальні рухи, поклони тощо), появу додаткових персонажів-танцівників для створення атмосфери, проєктування в розкішній і національно забарвленій сценографії тривимірного простору для розподілу дії відповідно до китайської філософії із типовими для китайської міфології декоративними деталями і образами (дракони, леви, журавлі, червоні ліхтарики тощо) [14]. Прикметно, що фінал опери до цієї постановки в Пекіні написав китайський композитор Хао Вейя (як відомо, Дж. Пуччіні не встиг завершити оперу). Китайські глядачі і критика вважають, що з цим фіналом «Турандот» Дж. Пуччіні набула більшої цілісності, ніж у європейських версіях.

Продовжимо тему національних аспектів художнього стилю: у процесі вивчення українськими учнями мистецтва китайського театру передусім увага привертається до традиційної китайської опери, яка має декілька різновидів; найвідоміший з них – пекінська опера. Утім для глибшого опанування учнівством художніх стилів показовими є постановки опер сучасного китайського театру, про які можна говорити під час вивчення мистецтва Далекого Сходу (10 клас). Деякі конкретні приклади вже описані автором статті [3]. Проте аспект специфічного поєднання в сучасному оперному театрі європейських і глибоко національних традицій, завдяки якому сформувався унікальний стиль китайського оперного театру [1], ще повною мірою не розкритий дослідниками. На що саме варто звернути увагу учнівства?

Характерні ознаки виявляємо в різних іпостасях.

Передусім, це органічне злиття європейської гармонічної мови і китайської мелодики й ритміки – в музичній мові сучасних опер [2; 3], більшість із

яких написані в тенденції європеїзації музичної творчості. Але ще цікавішим для учнівства виявиться переплетення традицій саме у виконавських рішеннях китайських оперних співаків, а саме *специфічний прийом вокального звукоутворення*: народна манера, характерна для китайської пісенності, поєднується із західними «школами», зокрема вокальними техніками. Невипадковим є виникнення так званого «китайського бельканто» («China bel canto»). Вокальна складова сучасної китайської опери в речитативній манері суголосна вимогам і специфіці традиційної китайської опери і водночас містить типово «західні» арії та інші оперні форми, що створюють простір для драматургічного розвитку сценічного образу; завдяки цьому вокалісти мають «виконавську» свободу в манері співу, використанні індивідуальних тембрових можливостей власного голосу тощо.

Нові особливості вокального виконання часто доповнюються і акторсько-пластичним рішенням ролей, яке в традиційній опері жорстко регламентовано. «Символіка» рухів втрачає першість, натомість акторські роботи в сучасних китайських оперних постановках підпорядковані законам драматичного театру, розкриттю психологічних підтекстів сценічної поведінки персонажа.

Дуже цікавим для учнівства буде споглядання сценографії в сучасних китайських операх; а саме те, як у «західній» стилістиці відбувається переосмислення традиційних моделей костюмів, використання кольору, оздоблення (орнаментів) тощо – із збереженням традиційної народної семантики. Варто зазначити, що таке підтекстове дотримання традицій поєднується із найсучаснішими сценографічними технологіями, цифровими засобами.

Порівняння особливостей художнього стилю у різних постановках одного матеріалу розкриє учнівству характерні риси, поглибить розуміння через виявлення характерного у стилі режисерських робіт, їхньої відповідності (за індивідуальним сприйняттям) композиторському задуму тощо.

Цікаво буде порівняти постановки одноактної народно-фантастичної опе-

ри М. Леонтовича «На Русалчин Великдень» (1920 р., музична реакція М. Скорика 1977 р.) за казкою Б. Грінченка. Як відомо, геніальний митець трагічно загинув і не встиг завершити твір, у якому очевидне новаторство музичної мови і драматургічного задуму, поєднання класики, народної обрядовості й вірувань, реального і фантастичного світу, де потойбічні образи русалок наділені цілком живими земними почуттями, здатністю відчувати й страждати [5]; саме через їхні образи показано протистояння світу реального й фантастичного. За задумом композитора, в опері важливу роль відіграють хороводи, що наближає її до жанру опери-балету. Опера неодноразово ставилася на різних сценах як цілісне дійство і в концертному виконанні.

Сучасна сценічна версія Українського академічного фольклорно-етнографічного ансамблю «Калина» (реж. О. Кужельний) до 100-річчя твору заснована на поєднанні класичної опери і народного співу, народної поезики в танцях, костюмах, сценографічних ефектах; символіка верби, яка гнеться, але не ламається, зіставна із образом кола як об'єднувального символу в режисурі вистави, що нагадує про коловорот і безкінечність життя.

Натомість сценічна версія режисера Івана Уривського на сцені Національного театру оперети (музична редакція В. Фізера на основі редакції М. Скорика) сповнена сюрпризів: дія перенесена на льодяну брилу-пляж, Козак перетворюється на пілота, що зазнав авіакатастрофи, а русалки постають перед глядачем у дещо несподіваних костюмах (купальники і чобітки) серед крижаних краєвидів. Режисер відмовився від традиційної фольклорної атрибутики, закладеної в інтонаційність музичної партитури, намагаючись перенести події у наші дні. Зрозуміло, що музична постановка талановитого драматичного режисера викликала протилежні реакції критики і глядачів [11].

Отже, перед учнівством постає можливість надцікавої дискусії про стильову відповідність згаданих постановок задуму композитора, про правомірність і межу режисерських «втручань», про те, як змінюється образ кожного персо-

нажа в «інших» стильових режисерських рішеннях тощо.

Висновки. Стильовий підхід до аналізу оперного жанру в шкільній мистецькій освіті дозволяє значно розширити традиційні межі вивчення опери: розгляд опери як синтетичного сценічного явища передбачає аналіз взаємодії кількох складових: композиторського задуму, режисерського прочитання та виконавських сценічних образів, що формує цілісний «образ вистави», який стає важливим об'єктом художнього пізнання для учнівства. У цьому контексті особливого значення набуває виконавський оперний образ, що поєднує вокальну майстерність артиста, індивідуальність тембру і техніку володіння голосом, акторську виразність, пластичність сценічної поведінки та драматургію ролі. Залучення учнів до аналізу цих складових сприяє глибшому розумінню художнього стилю як комплексної категорії, що виявляється не лише в музичному тексті, а й у сценічному втіленні оперного твору.

Розгляд різних постановок опер західноєвропейського, китайського та українського театру демонструє, що художній стиль в оперному мистецтві формується у взаємодії національних традицій, режисерських концепцій і виконавських інтерпретацій. Порівняння різних сценічних версій одного твору допомагає учнівству усвідомити багатоваріантність художнього прочитання та межі творчої інтерпретації. Такий підхід активізує художню рефлексію, сприяє розвитку естетичного мислення, формує здатність аналізувати мистецькі явища в контексті історичних і культурних стилів. Водночас він відкриває для педагогічної практики можливість використання оперних постановок як ефективного засобу інтегрованого вивчення музики, театру та сценічної культури, що сприяє формуванню цілісного художнього світогляду учнівства.

Перспективи подальших досліджень. Автор статті лише актуалізував проблему розширення пізнання художніх стилів учнівством на декількох прикладах оперних творів. Перспективним для подальших наукових і науково-методичних розвідок, зокрема для обговорення з учнями, є питання

історично достовірного підходу до виконання творів попередніх епох, наприклад, опер XVII чи XVIII століть, як-от: чи варто дотримуватися в наш час точного відтворення атмосфери й особливостей постановок доби, які були розраховані на сприйняття і спосіб мислення глядацької аудиторії певного історико-культурного періоду? Обговорення подібних питань також зацікавлює учнівство несподіваністю й дискусійністю, а разом спонукає до уточнення поняття стилю і глибшого занурення в його характеристики, тобто до художньої рефлексії.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ:

1. А. Гудаму. Академічне вокальне мистецтво Китаю в контексті сучасної музикології. *Культура України*. 2020. Вип. 67. С. 89–97. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.067.09>.
2. Бірюкова Л. Становлення китайського оперного мистецтва: тенденції, особливості, перспективи. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2023. № 1 (125). С. 126–132. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2023.1.1>.
3. Вей Ф. Сучасний китайський оперний театр: на перетині традицій сходу і заходу. *Мистецтво та освіта*. 2024. № 3 (113). С. 14–17. DOI: [https://doi.org/10.32405/2308-8885-2024-3\(113\)-14-17](https://doi.org/10.32405/2308-8885-2024-3(113)-14-17).
4. Журавльова Т. Екранні інтерпретації оперної класики. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2020. № 2–3 (47–48). DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.2-3\(47-48\).2020.213393](https://doi.org/10.31318/2414-052x.2-3(47-48).2020.213393).
5. Завальнюк А. Ф., Мозгальова Н. Г., Барановська І. Г. Про відродження незакінченої опери М. Леонтовича «На Русалчин Великдень». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2021. № 1. С. 136–141. URL: <http://elib.pakkkim.edu.ua/handle/123456789/3302>.
6. Корчова О. Стиль і конфлікти в опері Джакомо Пуччіні «Турандот»: неочевидні аспекти. *Київське музикознавство*. 2025. Випуск 3. С. 104–119. DOI: <https://doi.org/10.33643/kmus.2025.03.21>.
7. Лінь Юлія. Орієнтальні образи в європейській театральній музиці бароко. *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. Випуск 1 (04). С. 65–69. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2024.1.13>.
8. Лю Ся. Специфіка дії наративу в оперному жанрі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2019. Вип. 55. С. 170–183. DOI: [10.34064/khnum.15512](https://doi.org/10.34064/khnum.15512).

9. Стаховська О. В. Містеріальні настанови поетики австрійського зінгшпіля та їх відтворення у «Чарівній флейті» В. А. Моцарта. *Музичне мистецтво і культура*. 2025. Випуск 43. С. 160–174. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-12>.

10. Хао Пан. Музично-сценічний образ як категорія оперно-виконавського мистецтва. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 69. Том 3. 2023. С. 104–109. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/69-3-15>.

11. Чеботар О. «На Русалчин Великдень» у Театрі Оперети: музики та видовищ. *The claquers*. 11. 12. 2024. Електронне видання. URL: <https://theclaquers.com/posts/14165>.

12. Чжоу, Т., & Юе, І. «Країна усмішок»: китайський сюжет на оперетковій сцені. *Мистецтво та освіта*. 2023. № 3 (109). С. 17–21. DOI: [https://doi.org/10.32405/2308-8885-2023-3\(109\)-17-21](https://doi.org/10.32405/2308-8885-2023-3(109)-17-21)

13. Yu Guanqing, Zhang Zhihuan, Li Yuchen, He Shijie, Zhu Yaqi. The Semantic Nature of Opera Vocal Performance Interpretation: from the Historical Genesis of the Genre to Musical and Stylistic Means. *Brazilian Journal of Education, Technology and Society (BRAJETS)*. Vol/15 NO SE4 (2024). Pp. 268–277. DOI: <http://dx.doi.org/10.14571/brajets.v17.nse4.2024>

14. 徐菲 [Xú Fēi]. 图兰朵进中国巧设卖点 // 世界新闻网. 国际在线, [Xú Fēi]. 2009, 10: 12–13 [Сюй Фей. «Турандот» – мистецтво подачі в Китаї. News of the World: International Online]. 2009. № 10. С. 12–13 (кит.).

References:

1. Hudamu, A. (2020). Akademichne vokalne mystetstvo Kytaiu v konteksti suchasnoi muzykologii [Chinese Academic Vocal Art in the Context of Modern Musicology]. *Kultura Ukrainy*, 67, 89–97. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.067.09>

2. Biriukova, L., Rudenko O., & Ihnatovska, T. (2023). Stanovlennia kytaiskoho opernoho mystetstva: tendentsii, osoblyvosti, perspektyvy [Modern trends in the formation of Chinese opera art]. *Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnologii*, 1(125), 126–132. <https://doi.org/10.32782/art/2023.1.1>

3. Wei Fang. (2024). Cuchasnyi kytaiskyi opernyi teatr: na peretyni tradytsii skhodu i zakhodu [Modern Chinese opera theater: at the crossroads of eastern and western traditions]. *Mystetstvo ta osvita [Arts and Education]*, 3(113), 14–17. [https://doi.org/10.32405/2308-8885-2024-3\(113\)-14-17](https://doi.org/10.32405/2308-8885-2024-3(113)-14-17)

4. Zhuravlova, T. (2020). Ekranni interpretatsii opernoi klasyky [Screen interpretations of opera classics]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho*, 2-3(47-48). [https://doi.org/10.31318/2414-052x.2-3\(47-48\).2020.213393](https://doi.org/10.31318/2414-052x.2-3(47-48).2020.213393)

5. Zavalniuk, A. F., Mozghalova, N. H., & Baranovska, I. H. (2021). Pro vidrodzhennia nezakinchenoj opery M. Leontovycha “Na Rusalchyn Velykden” [On the revival of the unfinished opera by M. Leontovych “Water Nymph’s Easter”]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 1, 136–141. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3302>

6. Korchova, O. (2025). Styl i konflikty v operi Dzhakomo Puchchini «Turandot»: neochevydni aspekty [Style and Conflict in Giacomo Puccini’s Opera “Turandot”]: Unobvious Aspects]. *Kyivske muzykoznavstvo*, 3, 104–119. <https://doi.org/10.33643/kmus.2025.03.21>

7. Lin Youling. (2024). Oriientalni obrazy v yevropeiskii teatralnii muzytsi baroko [Oriental images in European theatrical baroque music]. *Slobozhanski mystetski studii*, 1(04), 65–69. <https://doi.org/10.32782/art/2024.1.13>

8. Liu Xia. (2019). Spetsyfika dii naratyvu v opernomu zhanri [The specifics of the narrative in the opera genre]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 55, 170–183. <https://doi.org/10.34064/khnum1-55.12>

9. Stakhovska, O. V. (2025). Misterialni nastanovy poetyky avstriiskoho zinhshpilja ta yikh vidtvorennia u «Charivnii fleiti» V. A. Motsarta [Mysterious guidelines of the poetics of the Austrian singspiel and their reproduction in «the magic flute» by W.A. Mozart]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 43, 160–174. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-12>

10. Pang Hao. (2023). Muzychno-snenichnyi obraz yak katehoriia operno-vykonavskoho mystetstva [Musical and stage image as a category performing arts]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 69(3), 104–109. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/69-3-15>

11. Chebotar, O. (2024, December 11). “Na rusalchyn Velykden” u Teatri Operety: muzyky ta vydovyschch [“For Mermaids’ Easter” at the Operetta Theatre: Music and Spectacles]. *The Claquers*. URL: <https://theclaquers.com/posts/14165>

12. Chzhou, T., & Yue, Yi. (2023). «Kraina usmishok»: kytaiskyi siuzhet na operetkovii stseni [“Land of Smiles”: Chinese on the Operetta Stage]. *Mystetstvo ta osvita [Art and Education]*, 3(109), 17–21. [https://doi.org/10.32405/2308-8885-2023-3\(109\)-17-21](https://doi.org/10.32405/2308-8885-2023-3(109)-17-21)

13. Yu Guanqing, Zhang Zhihuan, Li Yuchen, He Shijie, Zhu Yaqi. (2024). The Semantic Nature of Opera Vocal Performance Interpretation: from the Historical Genesis of the Genre to Musical and Stylistic Means. *Brazilian Journal of Education, Technology and Society (BRAJETS)*, 15(SE4), 268–277. <http://dx.doi.org/10.14571/brajets.v17.nse4.2024>

14. 徐菲 [Xú Fēi]. 图兰朵进中国巧设卖点 // 世界新闻网. 国际在线, Xú Fēi. (2009). “Turandot” – mystetstvo podachi

v Kytai [“Turandot” is the art of presentation in China]. *News of the World: International Online*, 10, 12–13.

Wei Fang, PhD Student of Dragomanov Ukrainian State University, Qúzhōu Shì, China, 302723005@qq.com, <https://orcid.org/0009-0009-1939-885X>.

Analyzing opera: a stylistic approach as the unity of the “image of the performance” and the performing image

The article is devoted to the essence of a stylistic approach to the study of opera by students. It is emphasized that the traditional school practice of studying artistic styles and movements through opera typically involves analyzing and interpreting the musical dramaturgy of the works. However, mastering the genre of opera within the context of artistic styles requires a broader stylistic approach. A stylistic approach implies viewing an opera as a performance through the unity of the musical score, directorial decisions, and performance images. Together, these elements constitute a holistic “performing image” as a synthetic stage action.

Under the “performing image of opera” the author proposes to consider the unity of the vocal component (the singer’s talent, voice, and technical mastery), the dramaturgy of the character’s vocal part development, acting skills, and the construction of the role’s dramaturgy. The aim of the article is to demonstrate, through several examples of operas, the possibilities for their interpretation to ensure a comprehensive mastery of the concept of artistic style among students.

The author draws upon theoretical research on artistic styles, stylistic approaches to the analysis of music and musical-scenic works, and vocal opera performance as a stage phenomenon. Furthermore, the study accounts for the content of “Art” integrated course textbooks and manuals by various authors/collectives from different years of publication.

The article provides examples from prominent Western European opera productions, particularly those that utilize “Oriental” motifs. The main focus is on the original national style of contemporary Chinese opera. Additionally, a comparison of various productions of Ukrainian opera is presented to deepen understanding of the concept of “artistic style”. Recommendations for art teachers are also proposed.

Keywords: vocal performance, interpretation, opera performance, performing image of opera, stylistic approach, students, artistic style.

Стаття надійшла до редакції 29.01.2026 р. Стаття прийнята до публікації після рецензування 13.02.2026 р.

Стаття опублікована 31.03.2026 р.